

دلالات الصرخة في خطاب العرض المسرحي العراقي

رقية وهاب مجيد بيرم

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

zahraa772016@gmail.com

تاريخ نشر البحث: 2021/2/23

تاريخ قبول النشر: 2020/ 11 / 4

تاريخ استلام البحث: 2020/ 9 / 24

المستخلص

تسلط الدراسة الضوء على العلاقة التواصلية بين الممثل والمتلقي وبين العرض والمتلقي حيث يسعى الممثل إلى استشعار قدراته وانفعالاته ليصل إلى مستوى الإبداع الذي يتجسد بحركات جسده وتعابير وجهه ومرونة صوته لإبراز مكنوناته النفسية وفق مفهوم الصرخة النفسية لما لها من ملول سيميائي مهم يخضع للتأويل من المتلقي بوصفها علامة صوتية تنطلق من الحالة النفسية للممثل. تتمثل مشكلة البحث بالتساؤلات الآتية: ما هي دلالات الصرخة في خطاب العرض المسرحي؟ أما حدود البحث فهي: موضوعياً، دراسة دلالات الصرخة وأنواعها في خطاب العرض المسرحي ومكانياً، عروض كلية الفنون الجميلة جامعة بابل وزمانياً الفترة بين 2003 - 2006. وعرضت الدراسة آلية إنتاج الدلالة فلسفياً وآلية إنتاج الصرخة في العرض المسرحي وآلية إنتاج الصرخة سايكولوجياً. تكون مجتمع البحث من إثني عشر عرضاً مسرحياً من إخراج أو تمثيل أساتذة الكلية حصراً. ومن أهم نتائج الدراسة ظهور الصرخة في العروض المسرحية المختارة بنسب متباينة وبدلالات متنوعة وفقاً لتباين دوافعها ومسبباتها والمواقف الزمانية والمكانية ضمن العمل المسرحي الواحد. تتناسب دلالات الصرخة بشكل طردي مع سير أحداث المسرحية ابتداءً من نقطة انطلاق الحدث حتى نهايته وكأنها إيقاع متناغم يتشكل من سلسلة من الصرخات: أحدهما سبب لإنتاج الصرخة التي تليها، فارتبطت الصرخات مع بعضها بعلاقات سببية.

الكلمات الدالة: الدلالة، الصرخة، خطاب العرض المسرحي

Indications of Scream in the Discourse of the Iraqi Theatrical Show

Ruqaiyah Wahab Majeed Bayram

College of Fine Arts/ University of Babylon

Abstract

The study sheds light on the communicative relationship between the actor and the receiver and between the show and the recipient, as the actor seeks to sense his abilities and emotions to reach the level of creativity that is embodied by his body movements, facial expressions, and the flexibility of his voice to highlight his psychological components according to the concept of the psychological cry because of its important semiotic meaning that is subject to interpretation by the recipient as a sign. Vocal proceeds from the psychological state of the actor. The research problem is represented by the following questions: What are the connotations of the cry in the theatrical performance speech? As for the limits of the research, they are: objectively, studying the connotations of the scream and its types in theatrical presentation discourse, and spatially, the performances of the Faculty of Fine Arts, University of Babylon, and temporally the period between 2003 - 2006. The study presented the mechanism of producing the meaning philosophically, the mechanism of producing the scream in the theatrical performance and the mechanism of producing the scream psychologically. The research community consists of twelve theatrical performances exclusively directed or represented by faculty professors. Among the most important results

of the study is the emergence of the cry in the selected theatrical performances in different proportions and with different connotations according to the different motives, causes, and temporal and spatial positions within a single theatrical work. The connotations of the cry are directly proportional to the course of the events of the play, starting from the starting point of the event until its end, as if it were a harmonious rhythm consisting of a series of cries: one of them was a reason for the production of the next cry, so the cries were linked with each other by causal relationships.

Key words: Scream, discourse, theatrical show

الفصل الأول

مشكلة البحث: يشكل خطاب العرض المسرحي رسالة تربوية، فكرية، اجتماعية، جمالية، نفسية تحمل في مضامينها قيم ومفاهيم وعلامات ترسل إلى ذهن المتلقي ليؤولها وفق مرجعياته الفكرية والثقافية والاجتماعية، وذلك مما يفعل عملية الاتصال مع المتلقي. فهدف خطاب العرض المسرحي هو إيصال الفكرة جمالياً (سمعي، بصري، حركي) وفلسفياً إلى المتلقي. إن أي معطى سيموطيني في خطاب العرض المسرحي لا يوضع اعتباطاً "إنما له مدلول خاضع للتأويل والتقسيم سواء كانت علامة لفظية أو صورية أو حركية أو صوتية. وخطاب العرض المسرحي يحتوي على مجموعة كبيرة من العلامات التي ترتبط فيما بينها بعلاقات تواصلية كالعلاقة بين الممثل والمتلقي أو بين العرض والمتلقي، بين النص والقارئ، بين المخرج والمتلقي، بين النص والقارئ، بين المؤلف والعرض.... الخ.

على وفق ذلك يسلط البحث الحالي على العلاقة التواصلية بين الممثل والمتلقي وبين العرض والمتلقي إذ يجسد الممثل دور المسرحية التي عبر (حوارها وإيماءاتها وأصواتها وحركاتها) مع مكونات العرض المسرحي يتم إيصال الرسالة الفكرية الجمالية المبتغاة من قبل المخرج والمؤلف. ويستخدم الممثل كل قدراته الممكنة ليصل إلى مستوى الإبداع (إن القدرات الإبداعية تحدد ما إذا كان الفرد يملك القدرة على إظهار الفرد المالك للقدرات الإبداعية على الجهد الإبداعي والنتائج الإبداعية)⁽¹⁾. وإن جوهر الإبداع هو الانفعال الذي هو هزة عاطفية في النفس.

يسعى الممثل إلى استشعار قدراته وانفعالاته ليصل إلى مستوى الإبداع الذي يهدف إليه فيبدع في استخدام حركات جسده وتعابير وجهه ومرونة صوته وإيقاعه. لذلك فإن صوت الممثل والقائه يشكل جانباً للنجاح تجسيد الشخصية المسرحية الدرامية وأن تغيير طبقة القاءه وإيقاعه يجب أن تتناسب طردياً مع حدث الفعل المسرحي الدرامي.

وفي العروض المسرحية تنتوع طبقات الإلقاء وتكثر تحولاتها حسب إيقاع الحدث الدرامي ومن تلك الطبقات هو الصوت العالي الذي يهز المتلقي ويثير في ذهنه تساؤلاً حول هوية ذلك الصوت وماهيته وتأويل دلالاته ذلك الصوت الذي يجسد حالة الانفعال النفسي والفكري والوجداني تجاه حادثة أو موقف أو مشكلة واجهته، ذلك الصوت هو صرخة الممثل أو صرخات الممثلين التي قد تجسد صرخة الواقع أو صرخة الضمير واليقظة

التي ولدت الكلمة وفجرت ضياء الفكر والتي تعبر عن غضب الرجولة وعلامة للقوة وحافز لصحوة الضمير في أحيان كثيرة⁽²⁾.

فالبحث الحالي يبحث بدلالات الصرخة في خطاب العرض المسرحي لما لها من مدلول سيميائي مهم يخضع للتأويل من المتلقي، بوصفها علامة صوتية تنطلق من الحالة النفسية للممثل عبر تجسيده للشخصية الدرامية التي يعبر عنها بشكل صادق بمعاناتها وأحزانها وأفراحها وبالمواقف التي تتعرض لها.

أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى أهمية البحث في الآتي:

1. الكشف عن دلالات الصرخة وأنواع الصرخات وآلية اشتغالها في خطاب العرض المسرحي.
2. يستفاد من البحث الحالي العاملين والباحثين في علوم الفنون المسرحية على صعيد الإخراج، التمثيل، التأليف، والباحثين في مجال التربية وعلم النفس.

هدف البحث: يهدف البحث إلى التعرف دلالات الصرخة وانعكاساتها في خطاب العرض المسرحي؟

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي:

1. موضوعياً: دراسة دلالات الصرخة وانعكاساتها في خطاب العرض المسرحي؟
2. مكانياً: عروض كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.
3. زمانياً: 2003 – 2006.

تحديد المصطلحات:

أولاً: الدلالة لغة:

- عرفها اليسوعي: دلّ دلالة ودلالة إلى الشيء وعليه أرشده وهداه.⁽³⁾
- عرفها العايد: دلّ، يدل، دلالة/ ذال الشخص/ إلى الطريق أرشده وهداه اليه..... دل يدلّ تدليلاً.
- 1. على المسألة: أمام الدليل على صحتها..
- 2. استدلال يستدل استدلالاً: على الشيء تعرف وتوصل إلى حقيقته.. استدلال... انتقال الذهن من أمر معلوم إلى مجهول.. دلالة... دلالات.... ما يفهم من اللفظ عند إطلاقه.⁽⁴⁾
- عرفها دوزي: دلالة أمارة، علامة، بيان، تعبير، إشارة، الدلالة اللغوية: التعبير عن الأفكار والعواطف ودلالة: دليل، شاهد، برهان⁽⁵⁾.

الدلالة اصطلاحاً:

- عرفها جميل صليبية: شيء أو معنى "يفيد لفظاً" أو رمزاً "زمنه دلالة الكلمة أو الجملة"⁽⁶⁾.
- عرفها الشرقاوي: مثير يحقق وظيفة هامة وهي توجيه الاستجابات الصادرة من الكائن الحي في المواقف السلوكية المختلفة مما يساعد على تحديد خواص الفعل⁽⁷⁾.
- عرفها بالمر: اللفظة التقنية المستعملة للإشارة إلى دراسة المعنى وبما أن المعنى جزء من اللغة، فإن علم الدلالة جزء من علم اللسانيات⁽⁸⁾.

- عرفها حيدر: عملية ذهنية تعطينا بعض المؤشرات الدالة على أن اللغة ذات طبيعة بيولوجية وثيقة الصلة بعمل الدماغ الذهني والإنساني⁽⁹⁾.
 - عرفها غيور: الوسيلة التي يتم عبرها ربط الشيء بالكائن والمفهوم والحدث بعلاقة قابلة لأن توحى بها⁽¹⁰⁾.
 - عرفها بارت: شيء يستحضر فضلاً عن العرض الذي تستوعبه الحواس، شيئاً آخر من تلقاء ذاته إلى الفكر⁽¹¹⁾.
- التعريف الإجرائي للدلالة:** هي معنى يفسر العلامات المرسلّة إلى ذهنية ورؤية المتلقي لتفعيل العلاقة بين دالة العلامة وتأويل المتلقي لها.
- ثانياً: الصرخة لغة:**
- عرفها السبكي: الصراخ بالضم الصوت... صرخ يصرخ بالضم، صرخة واصطرخ والتصرخ، تكلف الصراخ، ويقال التصرخ بالعطاس حمق... والمستصرخ المستغيث والصريخ صوت المستصرخ... والصارخ أي المغيث أو المستغيث⁽¹²⁾.
- عرفها العايد: صرخ - يصرخ صراخاً "وصريخاً" فهو صارخ - الخص غضب فصرخ في وجهه، فلان استغاث، صرخ الجريح صرخة تدمي القلوب، استصرخ - يستصرخ استصراخاً، استغاث به استصرخ بجاره عندما هاجمه السارق، صرخ صرخات استغاثه⁽¹³⁾.
- الصرخة اصطلاحاً:**
- بعد البحث لم تجد الباحثة تعريفاً اصطلاحياً لمفهوم الصرخة.
- التعريف الإجرائي للصرخة:**
- هي، صوت، حركة، إيماءة، فعل، هي تفرغ انفعالي نفسي لشخصية الممثل الناتجة بوصفها ردة فعل عن حدث درامي ما في المسرحية حفز لإثارة نفسية الممثل وتحولها من حالة إلى أخرى.
- الخطاب لغة:**
- خطب، يخطب خطابه فهو خطيب القوم وخطاب معنى رسالة (خطاب مسجل) كلام موجه إلى الجماهير والخطاب، الفصاحة، الفقه إلى القضاء، الحكم بالبيئة أو اليمين، فن الخطابة، فن مخاطبة الجماهير⁽¹⁴⁾.
- كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوباً أو ملفوظاً⁽¹⁵⁾.
 - وعرفه فوكو (بأنه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر)⁽¹⁶⁾.
- الخطاب اصطلاحاً:**
- يشير هذا المصطلح إلى الجوانب التقويمية أو التقديرية أو الإقناعية أو البلاغية في نص ما أي في مقابل الجوانب التي تسمى أو تشخص أو تتقل فقط⁽¹⁷⁾.

- خطاب الشخصية، دال نصي يشير إلى الانتماء الحسي والقومي والاجتماعي لها، ويدل على الحالة النفسية والذهنية ومستواها الثقافي واتجاهها الأيدلولوجي والأخلاقي، وأما في العرض المسرحي فترتبط علامات الخطاب بعلامات المنظومات الأخرى⁽¹⁸⁾.

العرض لغة:

- عرض الشيء له أظهره له، وعرض الشيء عليه أراه إياه⁽¹⁹⁾.
- عرض الشيء وإبرازه وهو ما يعرض للإنسان من مواضيع وبضاعة وهو ضد الطول⁽²⁰⁾.
- العرض اصطلاحاً:**
- يعرفه يغوتيرف: هو بنية تتألف من عناصر تنتمي إلى فنون مختلفة كالشعر والفنون التشكيلية والموسيقى والكوريو غرافيا (الرقص)⁽²¹⁾.
- خطاب العرض المسرحي:**

(رسالة رؤيوية يبثها المرسل وهي منظومة سمعية وبصرية وحركية عبر أدواته وبقية العناصر التي تحملها تلك الأدوات بالاعتماد على الملفوظ المسموع والمرئي في مكان وزمان معلوم)⁽²²⁾.

التعريف الإجرائي لخطاب العرض المسرحي:

رسالة تربوية فلسفية وجمالية (بصرية- سمعية، حركية) والمرسلة إلى المتلقين لأثارة حافظ التفكير والتأويل للحدث الدرامي والاستفادة من دلالاته وقيمه ومفاهيمه.

المبحث الأول/ آلية إنتاج الدلالة فلسفياً

يعد علم الدلالة من العلوم المهمة التي خضعت لكثير من الدراسات على صعيد الأدب والفنون والعلوم التربوية والنفسية. ولأهميته في تفسير العلاقات التي يقتضها المتلقي لاستيعاب فكرة وجوهرية وقصدية الإنتاج الأدبي والفني عبر تأويله وتفسيره لتلك العلاقات ودلالاتها، كان لهذا العلم موضوعه جدل فلسفي، فلعلم الدلالة جذور تاريخية وليست وليدة الطروحات الفلسفية المعاصرة فطروحات أرسطو التي تتمثل بتلقي الشكل وأثره النفسي الذي يقصد به الصورة الذهنية التي يرسمها المتلقي في مخيلته. فالخط لديه دال على الشكل. والآخر دال على الصورة الذهنية التي تعتمد على الأمر الخارجي أي التفسير والتأويل الذي يقصد به المدلول عليه⁽²³⁾.

طروحات سوسير للدلالة:

تعتمد نظرية سوسير البنائية في علم اللغة على أن اللغة نظام قائم بنفسه ومنظم لنفسه. فاللغة تتوضح عبر الكلام والصور الذهنية تتكون في ذهن المتلقي. وتتكون العلامة من جانبيين الدل والمدلول، الدال قد يكون صوتاً أو علامة أما المدلول فيقصد به الفكر أو المعنى⁽²⁴⁾.

"وعن طريق اتحاد الدال والمدلول تتخلق العلامة تبتدئ كلوحة دالة"⁽²⁵⁾. والعلاقة التي ترتبط بين الدال والمدلول هي علاقة اعتبارية "إن العلامة البصرية لا توحد بين الشكل والصورة الذهنية فالصورة الذهنية ليست

صورة مادية بل هي الطابع السايكولوجي للشكل إنه الطابع الذي تتركه على حواسنا والعلامة على وفق ذلك تعتمد على مستوى الاستيعاب والفهم والإدراك لدى المتلقي في تفسير العلامة⁽²⁶⁾.

ويؤكد سوسير على أن اللغة سابقة على التفكير وشرطاً لوجوده "فأن قدرة الدال على الارتباط لمندلول معين تعتمد في كل لحظة على علاقة الدال بكل العناصر الأخرى التي يتكون منها النظام اللغوي"⁽²⁷⁾.

بيرس وتفسير الدلالة:

لقد تزامنت طروحات سوسير مع الطروحات الفلسفية لعالم العلامات وفق ثلاثية المبنى وكالاتي:

1. موضوع، مفسرة (مؤولة)، صورة، مرجع. فالموضوع هو المادة أو الامر الخارجي، أما المفسر فهو الدال التي تعبر عن الصورة الذهنية المفسرة للمعنى. أما المرجع فهو الأرضية أو الأساس.
- ويقول بيرس "إن العلامة أو الممثل هي شيء ما من شأنه أن يقوم مقام شيء آخر ويقوم مقامه بطريقة محددة بالنسبة إلى شخص معين"⁽²⁸⁾.

وقسم بيرس الموضوع إلى:

1. إشارة (دليل): أي شيء يؤدي وظيفة بوصفه علامة اعتماد على صلة السبب بالنتيجة أو الارتباط التجريبي بين الشيء ومرجعه أو مدلوله كعلاقة النار بالدخان.
 2. الأيقونة: أي شيء يؤدي عمله ووظيفته بوصفه علامة انطلاقاً من سمات ذاتية تشبه المرجع أو المشار إليه.
 3. الرمز: علاقة الرمز بمدلوله، هي علاقة اعتباطية كما يرى سوسير، لا يوجد تشابه بين الدال والمدلول⁽²⁹⁾.
- وقسم المصورة إلى:

1. علامة نوعية: وهي صفة تؤدي دور العلامة مثل نبرة الصوت، لون ماء، رائحة شيء معين أي المعنى الخاص التي تؤدي دور العلاقة عندما تكون مجسدة.
 2. علامة مفردة: وهي شيء حقيقي يؤدي شكل مفرد.
 3. علامة قانونية: وهي القانون الذي يقوم بدور العلامة⁽³⁰⁾.
- أما المفسرة فقسمها إلى:

1. علامة على أمور احتمالية.
2. علامة على أمور واقعية.
3. علامة على أمور تحملية⁽³¹⁾.

بارت وتفسير الدلالة:

لقد ارتبط اسم رولان بيلم الدلالة وسميائها وقد اهتم بالدال أكثر من اهتمامه بالمدلول وقد أطلق بارت اسم الشفرات على الدوال، وقسمها إلى:

1. شفرة تخمينية: وهي شفرة الأفعال والحدوث.
2. شفرة تأويلية: وهي مثار الألغاز حيث تكمن تحتها مختلف المصطلحات الشكلية التي عبرها يمكن أن نميز للغز والتحدث عنه وصياغته.

3. الشفرة الدلالية: وهي شفرات السرود البصرية وموضوعات الفن المتخيل.
 4. الشفرة الرمزية: تتمتع بإمكانية تحديد الثيمة واقتراح الافكار.
 5. الشفرة الإحالية: وهي إحالات إلى علم ومادة معرفة المجال المحال إليها دون الذهاب أبعد من ذلك⁽³²⁾.
- وعلى وفق آراء بارت حول المصطلحين العلامة الدالة والعلامة المقصودة أو المدلول عليهما أن الإشارة أو العلامة الدالة تؤلف المظهر أو الجانب المادي للغة ففي حالة اللغة المنطوقة الكلام تكون العلامة الدالة هي أي صوت له معنى، أما في حالة اللغة المكتوبة فإن العلامة الدالة تكون هي العلامة التي لها معنى التي توضع على الورق، أما العلامة المقصودة أو المتضمنة هي الجانب العقلي للغة فالصوت الذي لا معنى له لا يعتبر إشارة أو علامة دالة لأنه لا يدل على شيء ولا يعني شيء، إذ لا يمكن أن يكون هناك رمز دال دون أن يكون ثمة ما يدل عليه ومن ثم فإنه لا يمكن أن يكون هناك تصور ما إلا إذا كان يمكن التعبير عنه داخلياً بوصفه فكرة أو خارجياً في الكلام، أي إنه لا يمكن أن يكون هناك شيء مدلول عليه من دون علامة أو إشارة دالة تدل عليه⁽³³⁾. وسيماء الدلالة لدى بارت تنتظم في ثنائية المبنى وقسمها إلى:

1. البصر والرؤية.
2. الدال والمدلول.
3. المركب والمنظم.
4. التقدير والايحاء⁽³⁴⁾.

ويمارس الدال دوره بوصفه التشكيل البصري للصورة العينية في الإحالة إلى مدلول أو أكثر مرتبطاً بشكل عضوي مع الدوال الشكلية الأخرى في اتساق تحمل مع التنوعات والتمثيلات لحركة الدوال الشكلية الأخرى وصراعها مع بعضها للمتوضع في النسق الجديد الذي يشغل على تمثيل كل الأشياء أو الأشكال البصرية⁽³⁵⁾.

"إن الإنجاز الحقيقي الذي قدمه بارت هو تحليله للفرق بين الإيحاء أو ظلال الدلالة ودلالة المعنى الحقيقي المباشر.. بين الدلالة المجازية والدلال العينية الحقيقة فالدلالة الحقيقية هي العلامة عند مستوى النظام الأول، أما الإيحاء أو الظلال الدلالي فيتولد حين تتولد علامات المستوى الأول إلى دوال محضه في المستوى الثاني فتشير مداليل حين تتوحد دوالها بمداليلها دلالات جديدة"⁽³⁶⁾.

الدلالة وطروحات جاك دريدا:

تمثل طروحات جاك دريدا أسس النظرية التفكيكية والتي تسعى في تحقيق اللا معنى، فالتفكيك يقتضي التعدد والتشتت بإزاحة مركزية للنص وتحويل الدال فيها إلى دوال متعددة حسب تأويل المتلقي، أي يضع المتلقي في تساؤل أمام الدوال⁽³⁷⁾.

وقد تصدى دريدا لتطبيقات سوسيرا في العلاقة الاعتبارية بين الدال والمدلول ويؤكد بأن المعنى لا يتحقق أبداً بصورة كاملة وإنما بتحليل النص إلى بنى جزئية عبر التفكيك والتشظي والاختلاف والتناقض⁽³⁸⁾.

أهم المعطيات التي جاء بها دريدا:

1. الاختلاف.
2. نقد المركز.
3. نظرية اللعب.
4. الحضور والغياب.
5. علم الكتابة.

"مفهوم الاختلاف يتيح لقارئ النص التعددية في المعنى بحيث لا يجد المتلقي صفة ولا مجموعة صفات من شأنها أن تصف هذه إلا وحدة ولعل المفهوم يقترب من الإدراك عبر عناصره التي جمعها دريدا في كلمة الاختلاف"⁽³⁹⁾.

ومصطلح الاختلاف ولد من فعلين هما فعل الأرجاء والتأجيل والانحلال، أما مفهوم نقد المتمركز أن التمرکز يكون حول الدال الذي هو المرئي وليس المدلول الذي يكون التمرکز في حول العقل. والتمرکز هو شيء مفتعل يضفي المركزية على من هو ليس بمركز.

أما مفهوم نظرية اللعب فتدعو التفكيكية لصيغة اللعب الحر اللامتناهي لعملية منسقة ليست متقطعة فعند تفكيك المراكز تتمتع الدوال بحرية أكبر في عملية اللعب مخترقة قانون صياغة اللعبة بإحالة الدال إلى دال آخر في ماتهة ينتج عنها تغيب المعنى والإحالة إلى دلالات لا متناهية⁽⁴⁰⁾.

المبحث الثاني/ آلية إنتاج الصرخة في العرض المسرحي

أولاً: العلامة في المسرح

إن العرض المسرحي هو شبكة ونظام من العلامات متكون من نسيج جمالي ومعرفي من العلاقات التي تشكل خطاباً ثقافياً وإنسانياً يرسل إلى المتلقي.

فالمسرح هو مصدر العلامات والشفرات ويعتبر من أكثر الفنون إنتاجاً للرموز والإشارات عبر منظومات دلالية يفك شفراتها المتلقي تأويلاً عبر مرجعيته الثقافية والمعرفية وذائقته الجمالية.

وقد أكد بارت أن المسرح يشكل موضوعاً سيميائياً متميزاً إذ إن نظامه يبدوا في الظاهر اصيلاً (أي متعدد الأصوات) مقارنة بنظام اللغة الأفقي الأحادي ويصنف كافران بأن المسرح يستخدم العلامات الموجودة في الطبيعة وفي الحياة الاجتماعية ومختلف المهن وكل مجالات الفن⁽⁴¹⁾.

وتشير (ماري إلياس) في المعجم المسرحي إلى أن كلمة semi logia سيميولوجيا مأخوذة من اللفظة اليونانية sema التي تعني العلامة⁽⁴²⁾.

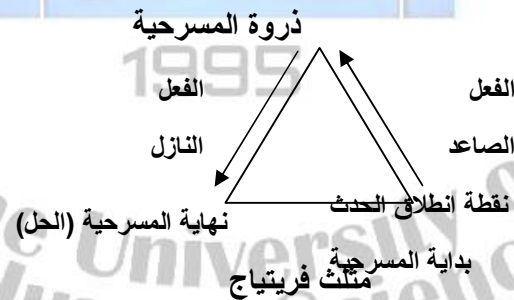
ويفضل الأوروبيون مفردة السيمولوجيا نسبة إلى تسمية سوسير أما الأمريكيون فيفضلون تسمية السيموطيقا التي جاء بها بيرس أما العرب وخاصة (المغرب العربي) فقد فضلوا على ترجمتها بالسيمياء والسيميائية مفردة عربية تنتمي في أصولها ومنهجيتها إلى البنيوية⁽⁴³⁾.

خصائص العلامة المسرحية.

1. خاصية التحول: وهي حرية التنقل بين المنظومات السيميائية المختلفة فالعلامة تتحول من عنصر لأخر أو قد تشترك جميع تلك العناصر في إرسال علامات مركبة. فهي قد تكون سمعية أو بصرية⁽⁴⁴⁾.
 2. قدرتها التوليدية: المقصود بها أن العلامة الواحدة قد تشمل علامات متعددة فالزّي المسرحي يدل على الجنسية أو السن أو الذوق ولعل هذا ما قصده (بوغوتيرف، حين قال علامات ترجع إلى شيء وعلامات تدل على علامات ترجع إلى شيء⁽⁴⁵⁾).
 3. الاقتصاد في العلامات: الزيادة في العلامات تكون أكثر عرضة لأن تترجم إلى دلالات تتبادل بعضها البعض. وقد عرف المسرح الطليعي باقتصاد العلامات فالزيادات لا تجوز إلا لضرورات فنية ودلالية. فغزارة العلامات وتكرارها قد يكون عائقاً أمام المتفرج الذي يحاصر باستقبال عدد كبير من مصادر مختلفة⁽⁴⁶⁾.
 4. التصدر: ويقصد به القيام بتوجيه اهتمام المتفرج بشكل مؤقت جزئي أو طيلة المسرحية نحو جزء مهم من العرض أو أحد عناصره⁽⁴⁷⁾.
- والتصدر "هو إعطاء الأهمية لتفصيل معين في لحظة محددة أو أكثر، كأن يتم التركيز على حركة معينة ليقوم بها الممثل، يجري تفخيمها وتكون لها الصدارة بين بقية العناصر أو على جزء من الديكور أو كله أو غرض مسرحي أو فعل درامي محدد"⁽⁴⁸⁾.

وتتميز الصرخة بوصفها علامة مسرحية مهمة على خشبة المسرحية بـ.

1. القدرة على التحول ، بفعل فعل الصرخة تتحول الأحداث الدرامية المسرحية من حالة إلى أخرى وتتحوّل أحوال الشخصية وأفكارها وتصرفاتها إلى حالة مغايرة (إيجابية أو سلبية) بما يقتضيه الحدث الدرامي وسير أحداث المسرحية.



وخير مثال على ذلك مسرحية (بيت الدمية) لابسن، نشهد تحول (نورا) من حالة تكاد تكون طفولية بحاجة للحماية إلى شخصية فصيحة قوية تتحدث في حزم وتدعو إلى الحرية.

نورا: مع الأسف يا تورفالد، لم تعد الرجل الذي أعلم منه كيف أصبح زوجة.

هيلمر: أنت تقولين هذا؟

نورا: ثم، هل تراني أصلح لتربية الأطفال؟

هيلمر: نورا

نورا: أولم تقل ذلك بنفسك منذ لحظة وجيزة؟ أو لم تقل إن قلبك لا يطاوعك على أن تعهد إلي بتربيتهم؟
هيلمر: كانت ثورة غضب.

نورا: ولكنك لم تقل إلا الصدق. أنني لا أصلح لهم. وعلي أن أقوم بتربية نفسي وأتعلّم الحياة وهذه ليست مهمتك، بل مهمتي أنا، ولهذا قررت أن أتركك الآن. (تخرج وتصفق الباب خلفها)⁽⁴⁹⁾.
لقد تجرأ إيسن على أن يجعل نورا تترك بيت زوجها وتصفق الباب خلفها. تلك هي صرخة أبسن التي اهترت لها أوربا لينادي بحرية المرأة ومساواتها مع الرجل وتغيير أفكار المجتمع التي كانت سائدة حول دونية المرأة وهامشية وجودها في كل نواحي الحياة.
وقوبلت صرخته تلك بالثورة والاحتجاج. نتيجة للهزة الفكرية التي أحدثها.
2. القدرة التوليدية.

للصرخة بوصفها علامة مسرحية -مثل غيرها من العلامات المسرحية- قدرتها التوليدية على علامات ودلالات مختلفة ومتنوعة كالحالة النفسية والاجتماعية والسياسية والطبيعية والاقتصادية للشخصية المسرحية والصراعات التي تواجهها. وتظهر دلالتها عبر "حركة تعبيرية لملامح الوجه، حركة إيمائية إشارية؛ باستخدام الرأس أو اليدين أو الجزء الأعلى من الجسد وحركة انتقالية في المكان عبر الساقين"⁽⁵⁰⁾.
وصرخة أنكيديو في ملحمة كلكامش لفقدان صديقه أنكيديو لها قدرة توليدية للدلالات الضمنية والتأويلية التي تنطوي تحت إطلاقها فهي صرخة حزن وصرخة وفاة وصرخة فقدان صديق وصرخة فزع وصرخة خوف من الموت وصرخة حب وصرخة ندم وصرخة خلود وصرخة مجد ، صرخة غضب "من أجل أنكيديو خلي وصاحبي أبكي وأنوح نواح الثكلى.

إنه الفأس التي في جنبي وقوة ساعدي

والخنجر الذي في حزامي والمجن الذي يدرأ عني.

وفرحتني وبهجتي وكسوة عيدي.

لقد ظهر شيطان رجيم وسرقه مني

يا خلي وأخي الأصغر"⁽⁵¹⁾.

"وأخذ يزأر حوله كألسد

وكاللبوة التي اختطف منها أشبالها

وصار يروح ويجيء أمام الفراش وهو ينظر إليه وينتف شعره ويرميه على الأرض

مزق ثيابه الجميلة ورمها كأنها أشياء نجسة"⁽⁵²⁾.

وقد بكى كلكامش على صديقه أنكيديو ستة أيام وسبعة ليال ولم يدفنه إلا بعد أن تفسخ وخرج الدود من أنفه.

فقد أفزعه موت صديقه فهام في الجبال والصحارى يبحث عن الخلود⁽⁵³⁾.

ومن حكمة أوتونشتيم التي خاطب بها كلكامش عن استحالة الخلود ففيها حكمة وهي صرخة حق وصرخة بقطة وصرخة يقين وصرخة الحياة والموت.

" أن الموت قاس لا يرحم

هل بنينا بيتاً يقوم إلى الأبد

وهل ختمنا عقداً يدوم إلى الأبد

وهل يقتسم الأخوة ميراثهم ليبقى إلى آخر الدهر وهل تبقى البغضاء في الأرض إلى الأبد وهل يرتفع النهر ويأتي بالفيضان على الدوام ولم يكن دوام خلود منذ القدم
ويا ما أعظم الشبه بين النائم والميت.
ألا تبدوا عليهما هيئة الموت (54).

3. الصرخة بوصفها علامة متصدرة في خطاب العرض المسرحي.

إن الصرخة تمثل علامة متصدرة لأنها تمثل ذروة الحدث الدرامي الذي يترقبه المتلقي منذ بداية المسرحية. ففي مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير يمثل مشهد قتل قيصر من قبل عرابه بلوتس ومجموعة من المتآمرين هي صرخة خيانة وصرخة غدر وصرخة ألم بالنسبة إلى قيصر وصرخة حرية وصرخة سعادة بالنسبة إلى قاتليه:

سينا: لكن يا قيصر

قيصر: لا تجادل أو تحاول أن تحرك الثابت؟ مستحيل أن تزحزح قيصر كما يستحيل زحزحة جبل أوليمبوس

ديشيوس: قيصر العظيم

قيصر: أو لم يناشدني بروتوس عبثاً حتى تظن أنني سأذعن لك.

كاسكا: لتناشدك يدي أذن

(يطعن كاسكا قيصر في رقبته ثم يطعنه باقي المتآمرين وأخبرهم بروتوس)

قيصر: حتى أنت يا بروتوس؟ إذن ليقت قيصر.

سينا: " الحرية " تحرر. مات الاستبداد ! لنركض في الشوارع ونعلن عن حريتنا ونهتف الحرية ! حتى يعرف أهالي روما (55).

إن صرخة المسرحية هي صرخة عتاب وتتمثل بمقولة قيصر (حتى أنت يا بروتوس) والتفاتته حول بروتوس وهو ينازع الموت بمفاجئة خيانة عرابه وغدره غير المتوقع فكيف لابن قتل أبيه بمجرد الشك به إنه سيصبح دكتاتوراً والخلاص منه هو حرية للجميع في البلاد.

إن صرخة قيصر هي علامة متصدرة في بنية النص المسرحي وفي بنية العرض المسرحي.

ثانياً: آلية إنتاج الصرخة صوتياً

الصوت ظاهرة أولية قدم الوجود فمنذ تكوين الطبيعة ولد الصوت معها متمثلاً بصوت الرياح والزوابع والرع والبراكين وأصوات الحيوانات وغيرها.

وإن الإنسان القديم كان يستخدم الصرخة كعلامة تحذيرية للخطر الذي يواجهه أو التي ستلحق بأسرته قبل أن يستخدم العظام بالنفخ فيها فيصدر صوت أشبه بصوت البوق. فيعرف الصوت على أنه موجات طولية تنشأ من اهتزاز الصوت وتنتشر في الوسط المادي المحيط وعندما يصل تأثير هذه الموجات إلى الأذن ينتقل في أجزائها حتى يصل إلى المخ فيسبب الإحساس بالسمع⁽⁵⁶⁾ فينتقل الصوت من المرسل إلى المتلقي عبر الهواء الذي ينقل ذبذبات الصوت.

الوسط الناقل للهواء

صوت المرسل ذبذبات + موجات أذن المرسل إليه

تطلق صرخات الإنسان من امتلاء الرئتين بالهواء بعد أن يفعل الإنسان إزاء موضوع معين فيحبس الهواء في الرئتين ويحدث صمت ثم تنفجر الصرخة بعد الضغط على الرئتين بواسطة عضلات البطن ويخرج الهواء سريعاً بعد أن تهتز أوتار الحنجرة بشكل شديد ويخرج من فم الإنسان بعد أن يفتح الفكان إلى أقصاه متناسباً مع قوة الصرخة وإذا كانت الصرخة مصاحبة بملفوظ فأن اللسان يشترك وبقية أعضاء النطق في إصدار الصرخة.

كما وتشترك تعابير الجسد في تأويل دلالات الصرخة كالتشنج والاحمرار ونقطة الحاجبين وغور العينين والتواءات الجسد فالتعبير الجسدي للممثل هي أفعال منعكسة لانفعال الممثل حيث تتكشف هويتها عبر تعابير جسد الممثل وحركه وأوضاعه.

ثالثاً: آلية اشتغال الصرخة في العرض المسرحي وفق تنظيرات ارتو

شهد المسرح العالمي في أواخر الخمسينات والستينات من القرن العشرين انعطافاً تاريخياً مهماً كان لها الأثر الكبير في انتعاشها بعد فترة من السبات والخر الذي أصابه نتيجة الحروب العالمية التي أنهكتهم فجاءت مساهماتهم بتقديم أنواع جديدة من التجارب المسرحية المعاصرة التي تميزت بطابع الغضب والاحتجاج وكانت لهذه الصلوة الفنية الأدبية انعكاس الأوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية وثورة على الواقع آنذاك.

جاء ارتو بمسرح القسوة ومسرح الصراخ حيث كان ارتو يعتقد أن الثقافة مصدر الخطأ في الأعمال الدرامية وهو يقصد بالثقافة ذلك الطلاء من الزيف الذي تفرضه المدنية على الطبيعة الإنسانية فقد اكتنفه الغموض نتيجة للأقنعة الجامدة التي تتمثل في أنماط السلوك التي أقرها المجتمع. وفي رأيه أنه لابد من إزاحة الثقافة من الطريق فالرغبات الإنسانية الفطرية كالغضب والكرهية والحنين والشهوات الجسدية هي وحدها الجديرة بأن يضعها الفنان موضع الاعتبار⁽⁵⁷⁾.

إن المسرح الحقيقي يتحرك ويستخدم أدوات حية "ويستخدم كل اللغات: الحركة، الصوت، الكلمة، النار، الصرخة يجد نفسه مرة أخرى عند النقطة التي يحتاج فيها الفكر إلى لغة ما للتعبير عن ظواهره⁽⁵⁸⁾" فالمرشح لديه أشبه ببقعة كبرى⁽⁵⁹⁾.

ويقترح ارتو مسرحاً تسحق الصور المادية العنيفة فيه أحساس المتفرج وتبهره وتشد المتفرج إلى دوامة من القوى العليا. مسرحاً يتخلى عن الدراسة النفسية ويروي ما يخرق العادة ويخرج صراعات طبيعية ويخاطب

الجسم بوسائل محددة وبنفس الوسائل التي تلجأ إليها موسيقى العلاج عند بعض الشعوب⁽⁶⁰⁾، وجعل المسرح واقعاً يمكن الإيمان به يشتمل على الموعظة المحسوسة بكل إحساس حقيقي من أجل القلب والحواس⁽⁶¹⁾. والإخراج في نظر أرتو "ستكون حول الإخراج، باعتباره لا مجرد درجة انعكاس النص على المسرح بل نقطة انطلاق كل خلق مسرحي، اللغة المسرحية النموذجية ويذنب استخدام هذه اللغة وتداولها الازدواج القديم بين المؤلف والمخرج اللذان يستبدلان بخالق واحد تقع على عاتقه مسؤولية مزدوجة العرض والأحداث"⁽⁶²⁾.
أما وجهة نظره على العرض فإنه يشتمل على عنصر مادي موضوعي يحسه الجميع صرخات وشكاوى ورؤى ومفاجآت وأحداث مفاجئة وجمال الأزياء وتلاؤ الأنوار وسحر الموسيقى وأقنعة وماكينات طولها عدة أمتار وتغيير الإضاءة المفاجئ⁽⁶³⁾ ويسعى أرتو إلى تكاملية العرض المسرحي. والممثل في نظره له أهمية كبرى لان نجاح العرض يعتمد عليه وعلى فعالية أدائه
أما علاقته بالنص فيقول أرتو "افعل بالنص ما يحلو لي، النص على المسرح شيء مسكين، دائماً كذا أزينه بالصراخ والالتواءات وهي ذات معنى بالطبع"⁽⁶⁴⁾.

المبحث الثالث/ آلية إنتاج الصرخة سايكولوجياً

يعد مفهوم الصرخة فعلاً شعورياً انفعالياً ذاتياً ينتجه الشخص المنفعل أثر حدث أو موضوع أو شيء ما أثار انفعاله وتعرف دلالاتها عبر الأصوات والألفاظ الذي يدلي بها أو عن طريق الحركات والأوضاع وتعابير الوجه التي تنعكس على جسده.
يبدأ الإنسان حياته بصرخة ولادته ويعيش في مجتمعه وهو معرض للكثير من الازمات النفسية إثر صعوبات ومشكلات ناتجة من المحيط الذي يعيش فيه على صعيد الأسرة أو المجتمع أو البلد الذي ينتمي إليه. فالإنسان ينفع نتيجة أي موقف طارئ أو مشكلة تواجهه فكلما كان الانفعال عنيفاً كلما كان مصحوباً بالصراخ كحالات الغضب الشديد أو الخوف من شخص ما كأن يكون قاتل أو سارق أو مغتصب أو معتدي أو متسلط أو الخوف من حيوان أو حشرة ما تثير لديه الخوف فيصرخ عند رؤيتها
وينتج الصراخ من حالات الاستغاثة، كاستغاثة الغريق أو المتعرض لحادث معين كحوادث السيارات أو الحرائق أو السقوط من مكان ما أو حوادث الانفجارات أو القتل المفاجئ والتي قد تنهي حياة الإنسان (بصرخة الموت).
ففي قصة الإسراء والمعراج سمع النبي محمد (ص) أثناء صعوده إلى السماء صرخة مخيفة مرعبة فارتعب منها النبي (ص) وسأل ملك الله جبرائيل (ع) المرافق له بصعوده إلى السماء عن مصدر تلك الصرخة ودلالاتها فأجابه جبرائيل (ع) أنها صرخة ملك الموت عزرائيل (ع) عندما يقوم بقبض روح الميت.
فالإنسان يولد بصرخة وحياته مليئة بصرخات متنوعة ويموت بصرخة.
ويمر الإنسان بأربعة مراحل أثناء حياته وهي:

1. مرحلة الطفولة: مرحلة (صرخات الدوافع)

يصرخ الطفل الرضيع لحاجته إلى الغذاء أو لمناداة أمه لرعايته فالجوع هو دافع يدفعه إلى البكاء والصرخ لمناداة والدته.

"والطفل إن لم يجد لعبته في مكانها ظل في حالة من التوتر والضييق وأخذ يلتمسها في جميع مظانها ويسأل أو يصرخ أو يبكي ولا تهدأ ثائرته حتى يعثر عليها أو يشغله شاغل عنها"⁽⁶⁵⁾.

فالدوافع هي حالة داخلية أو خارجية، جسمية أو نفسية تثير السلوك وتواصله حتى يزول التوتر ويستعيد الفرد توازنه عند تحقيق هدفه⁽⁶⁶⁾.

وقسم كثير من علماء النفس الدافع إلى:

- أ. دوافع فطرية وتولد هذه الدوافع مع الفرد ومن أمثلتها دافع الجوع والعطش ودافع الجنس.
- ب. دوافع مكتسبة: وهي الدوافع التي يكتسبها الفرد أثناء اختلاطه مع محيطه وتفاعله معه كالشعور بالواجب واحترام الذات ولكل دافع سلوكيات كثيرة تنتج عن وجوده وإثارته ويتشابه الأفراد في كل شيء فطري - إلا ما شذ - ولكنهم يختلفون في الدوافع المكتسبة.

"إن حدوث سلوك ما أو مجموعة من أنواع السلوك في موقف معين يؤدي إلى هدف أو إشباع معين"⁽⁶⁷⁾ فصرخ الطفل هو سلوك لغوي (ملفوظ صوتي) أو حركي يتمثل بحركات وأوضاع جسمه وتعبير وجهه ناتجة عن عدم إشباع دافع معين أو عند إعاقته ويزول عند بلوغ الهدف وإشباع الدافع.

2. مرحلة المراهقة (صرخات التمرد)

مرحلة المراهقة هي إحدى المراحل العمرية التي يمر بها كل إنسان وهي تتوسط بين مرحلة الطفولة الشباب وهي من أخطر المراحل العمرية وهي مرحلة تغيير ونمو في الجسم والنفس والعقل (التفكير) ونمو اجتماعي وهي تعني التدرج نحو النضج البدني والانفعالي والجنسي للفرد وهي تمر بثلاث مراحل:

1. مرحلة المراهقة المبكرة (12 - 14 سنة)
2. مرحلة المراهقة الوسطى (14 - 16 سنة)
3. مرحلة المراهقة المتأخرة (16 - 18 سنة)

وتكون مدة المراهقة مليئة بالصراعات ومنها:

1. صراع مع الكبار وأسلوب معاملتهم له.
2. صراع بين ميله الجديد إلى الاستقلال وتأكيد ذاته.
3. صراع بين الواقع ومثالية الشباب.
4. صراع مع ذاته وضميره.
5. صراع ثقافي بين جيله والجيل الماضي.
6. صراع جنسي بين الدافع المتحفز وبين تقاليد المجتمع.
7. صراع ديني بين ما تعلمه وتفكيره الناقد الجديد⁽⁶⁸⁾.

فيكون أثر تلك الصراعات سلوكه مضطرب ويزداد توتره الانفعالي عبر الأزمات النفسية التي يتعرض لها الناتجة من الصراعات الحياتية وتظهر أثر ذلك مشكلات سلوكية من أخطرها التمرد والعنوان أو الانسحاب والهرب المادي أو النفسي من العالم في أحلام اليقظة⁽⁶⁹⁾.

وكثيراً في هذه المرحلة تتمظهر لحالات النفسية للمراهق في إثبات ذاته ورأيه في عالم عبر الصراخ في كلامه فيصرخ بوجه الكبير والصغير ويكسر الأواني ويمتنع عن الطعام ويكسر قوانين الأسرة⁽⁷⁰⁾.

فالصراخ في هذه المرحلة ينتج عن حاجات إثبات الذات وتقدير الذات اجتماعياً ونتيجة من أثر الاضطراب النفسي الانفعالي الشديد كالتمرد والغضب.

3. مرحلة الشباب (صرخات اليقظة)

وهي مرحلة الاتزان الانفعالي نوعاً ما ينتج نتيجة لإشباع رغباته وتحقيق ذاته ومستقبله في المجتمع وتظهر دافعية الشاب في تحقيق حاجاته.

ففي أوائل الخمسينات كتب المنظر أبراهام ما سلو نظريته عن الحاجات التي ملخصها إن هناك حاجات حياتية مختلفة تدفع الإنسان لتحقيقها ومنها: -

1. الحاجات الفسيولوجية (التنفس، الماء، الطعام، الجنس).
2. حاجات الشعور بالأمن والسلامة (تعني الحاجة إلى الأمن والتحرر من الخوف والاطمئنان على العمل والمستقبل والحقوق والمركز الاجتماعي وتأمين الملبس والمأكل).
3. حاجات الحب والانتماء عبر تكوين علاقات اجتماعية مع أفراد الأسرة والجيران والأصدقاء والعاملين معه.
4. حاجات احترام الذات وهي حالة شعور الفرد بأن له قيمة اجتماعية مقدرة من قبل الآخرين.
5. الحاجة إلى المعرفة: وترتبط في الرغبة في التعلم ومعرفة حقائق الأمور والتحليل والتركيب والاستنتاج.
6. الحاجات الجمالية التذوقية: وهي حاجات مكتسبة وتظهر ميل الإنسان في اختيار وتفضيل الجوانب المادية في الحياة⁽⁷¹⁾.

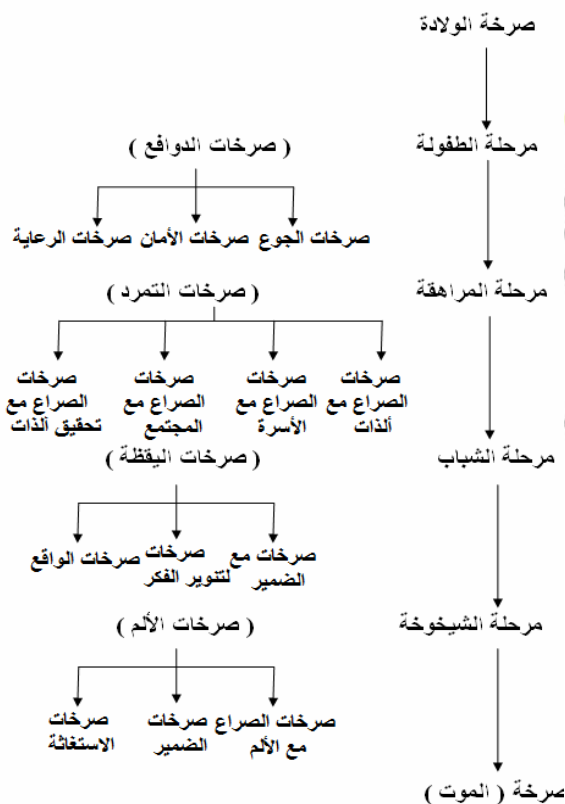
وكلما أشبع رغبات الشاب كان أكثر اتزاناً وكلما كان هناك نقص في أحد رغباته وحاجاته توتر انفعاله وزادت صراعاته.

والصراع النفسي هو تعارض بين دافعين لا يمكن إرضاءهما في آن واحد لتساويهما بالقوة. كالصراع بين شهوات الفرد ومبادئه، انحيازاته وحاجاته إلى احترام ذاته وبين نزواته وضميره وتبلور مفهوم الصرخة في هذه المراحل عبر نقده لحدث واقعي أو رفضه لنظام سياسي أو حالته أو زوجة أو عمل فرض عليه وهو غير مقتنع به فيصرخ لرفضه واحتجابه ليوثق صحوة الضمير وينير الفكر وينفس عن انفعالاته.

4. مرحلة الشيخوخة: (صرخات الألم)

وفي هذه المرحلة تزداد الأمراض وتضعف قوته وتظهر علامات عدم الاستقرار الاتزاني الانفعالي فيصرخ متألماً من مرضه ويصرخ متحسراً على ماضيه وصحته ويصرخ نادماً على عدم صحوة ضميره في شبابه ويصرخ مستغيثاً لنجدته من سكرات الموت.

والمخطط الآتي يوضح مراحل حياة الإنسان وصرخاتها:



ويعتبر الصراخ أحد الوسائل النفسية أو العلاجية فالصراخ هو عملية التفريغ الانفعالي لمكبوتات الإنسان الناتجة عن عملية صراع نفسي مع مثير خارجي أو داخلي.

الصرخة الأولى:

هي إحدى طرق العلاج النفسية الحديثة التي يستخدمها علماء النفسية الحديثة والتي يستخدمها علماء النفس كثيراً في ميدان عملهم.

مؤسس هذه الطريقة هو العالم النفسي "جانوف" وفيها يتم تغلب العاطفة على العقل وتعمل على إزالة الحواجز والدفاعات التي أقامها الفرد في حياته. فلا بد من نكوص الفرد إلى دور طفولي يمكنه من التعبير عن غضبه وألمه بلغة طفولية وهي الصرخة الأولى التي لم يستطع إطلاقها في مرحلة سابقة من عمره لتفريغ مكبوتاته النفسية التي تؤلمه وتوتر انفعاله⁽⁷²⁾.

ومتى حدث ذلك بالعلاج فإن الفرد في نظر جانوف (يصبح أكثر أصالة وأكثر مقدرة على التعبير الآني عن عاطفة ويتمكنه من ذلك أمكنة الحصول على ما يحتاجه من حب بدون قيد أو تمويه)⁽⁷³⁾.

ويتعلم الفرد ضبط انفعالاته فهو يتعلم أن يحقق وأن يعدل من تعبيراته الانفعالية خاصة في حالات الخوف والغضب والفرح والألم وذلك عن طريق الصرخة التي تؤدي إلى التفريغ الانفعالي لما يكبته في نفسه

والانفعال هو حالة وجدانية عنيفة تصبحها اضطرابات فسيولوجية وتعبيرات حركية مختلفة كإنفعال الخوف والحزن والغضب والسعادة والخجل وينتج من حالة طارئة لا تدوم طويلاً⁽⁷⁴⁾.

ويكون فطري ويكبت، شعوري، ظاهري، فسيولوجي

الانفعال الفطري، كالغضب* والخوف**

الانفعال المكتسب، كالخجل والشعور بالذنب

الانفعال الظاهري يشتمل على مختلف التعبيرات والحركات والأوضاع والألفاظ والإيماءات التي تصدر عن الشخص المنفع: الابتسام، الضحك، الصراخ، التثهد، العبوس، التهجم، البكاء، الأنين⁽⁷⁵⁾.

الجانب الفسيولوجي، ارتفاع ضغط الدم، خفقان القلب، اضطراب التنفس.

ويختلف الإنسان بالتعبير عن انفعاله وذلك ناتج من أساس بناء شخصيته فهناك الشخصية الانفعالية

والشخصية المتفجرة والشخصية النفسانية العصبية وإن محاولة الكشف عن الشخصية هي في نفس الوقت محاولة لفهم الإنسان والتعرف عليها عبرها طبيعة سلوكه وانفعالاته.

فالشخصية الانفعالية "أن الصفة المميزة لهذه الشخصية هي سرعة التأثر والانفعال الظاهري مما يؤدي

إلى زيادة في الحركة والعنف الكلامي أو الفعلي وقد يكون الفرد سريع الانفعال لأتفه الأمور وقد تنحصر انفعالاته في مواضيع معينة تثير حساسية تحفز الانفعال في أبسط الأمور"⁽⁷⁶⁾.

"أما الشخصية المتفجرة وهي تمثل الحد الأعلى من سمات الشخصية الانفعالية وصاحب هذه الشخصية ينفعل بسرعة ويتفاعل مع شتى المواقف الحياتية التي لا تتلائم مع مزاجه بشكل عنيف وسريع وغاضب سواء كان بالكلام أو بالفعل وهو لا يستطيع كبح جماح انفعاله المتفجر"⁽⁷⁷⁾.

وبعد هدوء أعصابه وانفعالاته المتفجرة والمضطربة يشعر بالندم والإثم.

الشخصية العاطفية: صاحب هذه الشخصية يتعامل مع الغير ومع الحياة بشكل عام بعاطفته أكثر مما يتعامل بعقله وفي حالة التضارب بينهما فإنه يغلب حكم العاطفة على العقل⁽⁷⁸⁾.

الشخصية النفسانية أو العصابية: صاحب هذه الشخصية يحمل قدر أوسع وأشد من أعراض الانفعال

النفسي التي تحدث في حياة الناس الطبيعيين أي إن صاحب هذه الشخصية يكون مريضاً بالعصاب الذي هو مرض نفسي مزمن يتطلب علاجاً نفسياً⁽⁷⁹⁾.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

أولاً: مفاهيم الصرخة

1. الصرخة هي نتاج انفعالي أثر الصراعات الداخلية والخارجية بين شخصيات المسرحية.
2. تنتج الصرخة من إعاقة تحقيق دافع معين (نفسي، اجتماعي، طبيعي).
3. هي فعل أدائي لتحقيق حاجة معينة لغرض تحقيق الدافع.
4. هي دلالة عقلية أو طبيعية تأويلية.
5. تصنف الصرخة إلى عدة أنواع وفق الدوافع النفسية والاجتماعية والطبيعية والسياسية.

6. ان ذروة المسرحية هي صرخة الحدث الدرامي الرئيسية في العرض المسرحي.

ثانياً: سمات الصرخة

1. تحدث تحولاً في أحداث المسرحية.
2. تحدث تحولاً في أفكار الشخصية.
3. لها قدرة توليدية لدلالات معينة.
4. هي صوت عالٍ يحدث هزة في نفوس المتلقين.
5. تحدث تغييراً في تعابير الوجه وأوضاع الجسم.
6. تحدث تغييراً في السلوك.
7. لها قدرة التصدر بوصفها علامة رئيسية في المسرحية.
8. لها أبعاداً فكرية ونفسية وجمالية في العرض المسرحي.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

يتضمن هذا الفصل الإجراءات التي اتبعتها الباحثة في دراستها من أجل تحقيق أهداف بحثها بدأ بوصف مجتمع البحث واختيار عينته ثم طريقة بناء أداة البحث والتحقيق من عملية صدق الأداة وثباتها والوسائل الإحصائية التي استخدمت وفي ما يأتي استعراض للإجراءات التي قامت بها الباحثة لتحقيق أهداف بحثها.

مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من عروض كلية الفنون الجميلة جامعة بابل للمدة من (2003-2006) لما يميز هذه المدة من تحول الوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي للبلد بعد سقوط نظام الطاغية ونتيجة للأوضاع التي شهدتها القطر في هذه المدة والتي ربما انعكست بشكل مباشر أو غير مباشر على البنى الفكرية للعروض المسرحية.

ويتكون مجتمع البحث من خمسة عروض مسرحية من إخراج أو تمثيل أساتذة الكلية حصراً.

ت	اسم المسرحية	اسم المخرج	اسم المؤلف	تاريخ العرض
	الشك	د. عباس محمد	أحمد محمد	2003
	قميص رجل سعيد	د. محمد حسين	بيير فورييه	2004
	الآلام السيد المعروف	د. محمد حسين	محمد حسين	2005
	الفرعة	د. عباس محمد	د. عباس محمد	2005
	معقول	علي رضا	أحمد محمد	2006

عينة البحث

اختارت الباحثة عرضان مسرحيان عينة لبحثها وهي عروض من إخراج أو تمثيل أساتذة كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل.

وقد اختيرت العروض بشكل قصدي للمسوغات الآتية:

1. مثلت العروض المختارة كعينة لأربعة السنوات الماضية.
2. تخدم هذه العروض تحقيق هدف البحث.
3. ان الباحثة قد شاهدت هذه العروض من على خشبة مسرح كلية الفنون الجميلة.
4. توفر اقراص (CD) للعروض المسرحية المختارة لكي تستطيع الباحثة مشاهدتها لأكثر من مرة للتحليل الدقيق لعينتها.

ت	اسم المسرحية	اسم المخرج	اسم المؤلف	تاريخ العرض
1	الثاك	د. عباس محمد	أحمد محمد	2003
2	معقول	د. علي رضا	أحمد محمد	2006

والجدول الآتي يوضح عينة البحث:

طريقة البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي الذي يعتمد على تحليل وتفسير مقاصد العرض المسرحي، إذ إنه منهج يتسم بالسهولة والنسبية وبقدر عال من الشفافية، وإن هذا المنهج يساعد على ابتكار أداة تعتمد على قراءة النتائج من الترابط المنشود بين صرخة الممثل ومدلولاته في خطاب العرض المسرحي.

أداة البحث: قامت الباحثة بصياغة أداة تحليل وتفسير تتألف من أربعة محاور هي (السياسية، النفسية، الاجتماعية، الطبيعية) وقسم كل محور إلى خمسة مجالات هي: (نوع الصرخة، مسبب الصرخة، شكل الصرخة، دلالة الصرخة). وقد تم بناء الاستمارة بصيغتها الأولية والنهائية على وفق الآتي:

1. اعتماد مؤشرات الإطار النظري.
 2. مشاهدة خمسة عروض عينة استطلاعية وعلى وفق تحليلها تثبتت فقرات بناء الاستمارة.
 3. إجراء عدد من المقابلات الشخصية المفتوحة مع أساتذة من ذوي الاختصاص والخبرة وتمت محاورتهم في موضوع البحث الحالي وتسجيل الملاحظات التي في ضوءها تم اعتماد بناء الفقرات الأداة بصيغتها الأولية.
- صدق الأداة:** بعد بناء أداة البحث تم عرضها على مجموعة من الخبراء في مجال الفنون المسرحية والتربية وعلم النفس.

خطوات التحليل: مشاهدة العرض المسرحي لا يقل عن خمس مرات.

1. رصد الصرخات ودلالاتها.
2. تحديد نوعها وسبب إنتاجها وشكلها.

ثبات الأداة: ولتحقيق الموضوعية في عملية التحليل سعت الباحثة للتأكد من ثبات أداة البحث وفق الطريقتين الآتيتين:

1. الاتفاق بين البحث ومحلل آخر.
 2. اتفاق الباحثة مع نفسها عبر الزمن وكانت المدة اسبوع واحد فقط وبعد حساب معامل الاتفاق بين تحليل الباحثة عبر الزمن كانت النسبة 92%.
- أما نسبة الاتفاق بين الباحثة والمحلل الآخر كانت نسبة الاتفاق 81%.
- الوسائل الإحصائية:

1. معادلة كوبر للاستخراج صدق الأداة:

عدد مرات الاتفاق

نسبة الاتفاق =

عدد مرات الاتفاق + عدد مرات عدم الاتفاق

2. معادلة سكوت للاستخراج ثبات الأداة:

نسبة المتفقين - نسبة غير المتفقين

معامل الثبات =

نسبة غير المتفقين

ملخص مسرحية الشك

إعداد: د. أحمد محمد عبد الأمير

إخراج: د. عباس محمد إبراهيم

تبدأ أحداث المسرحية رحلة رجل في عالم مجهول يحاول فيه كسر الشك باليقين باحثاً عن حقيقة الوجود وأسرار الكون. وإبداع خالق ووجود الله سبحانه وتعالى.

فالمسرحية هي مسرحية عبثية ذو فلسفة وجودية لا عقلانية تدور أحداثها في عالم غرائبي حلمي. تتجسد أفكاره بقيم الإنسان وحريته القائمة على الغريزة لا على فعل القدير وصارت الحرية تعادل الفوضى التي ربما تدمر الإنسان. فتعالت صرخات التمرد على قيود الدين وتقاليد واعرافه التي تقيد حرية الإنسان وغرائزه المادية والجنسية والفكرية.

وتجسدت صرخات الخوف من الله سبحانه وتعالى، فالإنسان على الرغم من أن تساوره بعض الأفكار التي تخلق لديه الشك نتيجة للآزمات النفسية التي تمر به عبر حياته فتجعله في لحظات كافرين إلا أنه يؤمن بوجود الله دليل الخوف وانتقام الله سبحانه وتعالى من الإنسان الكافر. ففي باله أفكاراً تشكك بوجود الله وبتعاليم القرآن الكريم.

إنها صرخة لصحوة الضمير وتنقيته من الشوائب وتراكمات الأزمات النفسية التي تغير من سلوك وفكر الإنسان من المصير الهالك إلى المصير الصالح.

تحليل العينة وفق أداة البحث:

أولاً: مسرحية الشك

ت	دلالة الصرخة	الدافع	مسبب الصرخة	شكل الصرخة	نوع الصرخة	عدد تكرارها
1.	صرخة غضب	نفسية	انفعالية صراع خارجي	صوت ذو نبرة عالية، تقطب الحاجبين، اتساع العينين تشنج العضلات، حركة الجسم اندفاعية، انتصاب الجسم، اتساع الكفين، احمرار الوجه، ارتعاش اليدين، اتساع فتحتي الأنف، مصاحبة بملفوظ	ظاهري	2
2.	صرخة اثبات الذات	نفسية	انفعالية صراع خارجي	صوت عالٍ مصحوب بلفظ، حركة الجسم متزنة، وضع الجسم منتصب، مرفوع الرأس، اتساع العينين والمنخرين، إحدى اليدين تأخذ شكل اشاري والأخرى ثابتة	ظاهري	1
3.	صرخة ألم	طبيعية	فطري واعي مقصود	صوت عالٍ ذو نبرة مصحوبة بأهات، حركة الجسم غير متزنة، وضع الجسم منحني، اليد اليمنى على موضع الألم	ظاهري	1
4.	صرخة خوف	نفسية	انفعالية صراع خارجي	صوت عالٍ مصحوب بلفظ، وضع اليدين على الرأس وامام العينين، العين نصف مفتوحة، حركة الجسم دفاعية ومضطربة، ارتعاش الجسم، ارتعاش اليدين والصوت	ظاهري	3
5.	صرخة تمرد	نفسية	انفعالية صراع خارجي	صوت ذو نبرة عالية، الفاظ حادة، حركة مضطربة، ارتعاش الجسم، اتساع العينين، الساق منفرجة، اليدين مفتوحتين، الكفين مقبوضتان	ظاهري	1
6.	صرخة يقظة	نفسية	انفعالية صراع خارجي	صوت عالٍ مصحوب بحكمة، متكرر، حركة مستقرة، ثبات الجسم واتزان، اليدين مفتوحتين بوضع انتشاري، ووضع الجسم اندفاعي	ظاهري	1
7.	صرخة موت	طبيعية	فطري غير واعية	غير مصحوبة بملفوظ، العينين مفتوحتين، الفم مفتوح، الإيدي مفتحة، الساقان منفرجتان، استلقاء الجسد على الأرض	مستترة	1
8.	صرخة صحوة ضمير	نفسية	مكتسبة صراع مع الذات	صوت عالٍ مصحوب بملفوظ، حركة الجسم ثابتة، الرأس مرفوع، الأيدي مرتفعة، العينين متسعيتين	ظاهري	1

ملخص مسرحية معقول

تأليف: أحمد محمد

إخراج: علي رضا

تدور أحداث المسرحية حول سجناء سياسيين سجنوا في زنانات مقبورة لسنوات عديدة لم يعرف مدى زمنها وقطعت عنهم وسائل الاتصال بالأهل وبالحياة برمتها بنورها وشمسها ومفتن طبيعتها وهوائها. لم يرتكبوا ذنباً ولا يعرفوا لماذا سجنوا؟ والأسباب التي سجنوا لأجلها أسباب تافهة لا تستحق تمزيق حياتهم ودفنها تحت الأرض ليموتوا فيها دون أن يعرف عنهم وعن قصتهم أي شيء. ولكن أشخاص هذه المسرحية لم يستسلموا لليأس فكان لهم أمل الخروج إلى الحياة فحفروا الأرض بأيديهم وبأدواتهم المتوفرة ولكنهم فوجئوا بأنهم رجعوا إلى نفس الدائرة التي كانوا فيها (الزنانة المقبورة)، ففقدوا الأمل بالنجاة ولشدة بأسهم تحولوا إلى سلطة غير عادلة تقتل الناس لأنفه الأسباب مثلما كانت السلطة التي ظلمتهم فسجنوا ولم يحاكموا فأرادوا أن يكونوا هم المحكمة التي تصدر الحكم على السجناء، وسرعان ما يكتشفون خطأ عملهم ويصحو ضميرهم.



1995

ثانيا: مسرحية معقول

ت	دلالة الصرخة	الدافع	مسبب الصرخة	شكل الصرخة	نوع الصرخة	عدد تكرارها
1.	صرخة حرية	سياسي	حاجة واعية	صوت مصحوب بملفوظ، اتساع الفكين، ثبات الجسم واتزان، رفع الأيدي إلى الأعلى وبشكل مفتوح، الساقان منفرجتان اتساع العينين	ظاهرية	1
2.	صرخة يأس	اجتماعي	مكتسبة قصديّة واعية	صوت عال مصحوب بملفوظ، حركة الجسم عشوائية مضطربة غير هادفة، تعابير الوجه حزينة	ظاهرية	1
3.	صرخة خوف	نفسي	انفعالي صراع خارجي	صوت عال مصحوب بلفظ، وضع اليدين على الرأس وامام العينين، العين نصف مفتوحة، حركة الجسم دفاعية ومضطربة، ارتعاش الجسم، ارتعاش اليدين والصوت	ظاهرية	1
4.	صرخة ظلم	سياسي	مكتسبة واعية	صوت عال مصحوب بملفوظ متكرر، حركة مضطربة، عشوائية، اليدين مفتوحتين، الساقين مفتوحتين	ظاهرية	1
5.	صرخة ألم	سياسي	مكتسبة واعية قصديّة	صوت هادئ ذو نبرة عاطفية، نظرة العين تأملية، حركة الجسم مستقرة، وضع الجسم اندفاعي	ظاهرية	1
6.	صرخة تسلط	سياسي	مكتسبة واعية قصديّة	صوت عال مصحوب بملفوظ وفعل ادائي حركة الجسم متزنة ومستقرة، ثبات الجسم ووضع اندفاعي، رأس مرتفع، عينان متسعتان، احد الايدي مرتفعة إلى الاعلى	ظاهرية	1
7.	صرخة بقطة	سياسي	مكتسبة قصديّة واعية	صوت عال مصحوب بحكمة، متكرر، حركة مستقرة، ثبات الجسم واتزان، اليدين مفتوحتين وبوضع اشاري	ظاهرية	2
8.	صرخة ألم	طبيعي	فطري واع مقصود	صوت عال ذو نبرة مصحوبة بأهات، حركة الجسم غير متزنة، وضع الجسم منحني، اليد اليمنى على موضع الأكم	ظاهرية	1
9.	صرخة حزن	نفسي	انفعال عاطفي واع	صوت عال مصحوب ببكاء أو ملفوظ، الايدي فوق الرأس انحناء الجسم، اغماض العينين، هز الرأس	ظاهرية	1
10.	صرخة صحوه ضمير	نفسية	انفعالية صراع مع الذات	صوت عال مصحوب بملفوظ، حركة الجسم ثابتة، الرأس مرفوع، الأيدي مرتفعة، الفم متسع الفكين، العينين متسعيتين	ظاهرية	1

الفصل الرابع

نتائج البحث

1. ظهرت دلالات الصرخة في العروض المسرحية المختارة بنسب متباينة وبدلالات متنوعة وفقاً لتباين دوافعها ومسبباتها والمواقف الزمانية والمكانية ضمن العمل المسرحي الواحد.
2. تتناسب دلالات الصرخة بشكل طردي مع اسير أحداث المسرحية ابتداء من نقطة انطلاق الحدث حتى نهايته وكأنها إيقاع متناغم يتشكل من سلسلة من الصرخات أحدهما سبباً لإنتاج الصرخة التي تليها، فارتبطت الصرخات مع بعضها بعلاقات سببية.
3. تسيدت صرخات الخوف على بقية الصرخات حيث حصلت على أعلى تكرار والبالغ (6) تكرارات على صعيد عروض المسرحية كلها.
- أما صرخات الغضب وصحوة الضمير والحزن فبلغ تكرار ظهورها في العروض المسرحية خمسة مرات.
- وقد تكررت صرخات إثبات الذات (3) تكرارات.
- أما صرخات الجوع والأمل والظلم والحق فبلغت فتكررت مرتين لكل منهما.
- أما صرخات التمرد والاحتجاج والكرامة والسعادة والغربة والتردد والفرح والحرية فظهرت لمرة واحدة فقط.
4. جسدت العروض المسرحية الظروف البيئية والثقافية والاجتماعية والسياسية لتعبر عن واقع المجتمع مما عكس الانفعالات النفسية التي فرضت لغة الجسد والصوت ودلالاتهما والتي عبرها تعرف دلالات الصرخة. وقد شكلت التعبيرات المرتسمة على وجه الإنسان وجسمه وصوته قراءة جمعية وعمومية لذلك الانفعال، وقد كانت نتيجة توافق أشكال الصرخات مع دلالاتها متوافقاً بنسبة كبيرة على الرغم من التباينات الطفيفة التي ظهرت في لغة الجسد أو الصوت.

الاستنتاجات

1. ظهرت الصرخات بوصفها علامة مسرحية جسدت وبشكل حي الانفعالات النفسية وأزماتها المتراكمة في الوجدان الداخلي للشخصية المسرحية.
2. شكلت الصرخات رسالات إلى المتلقي مشفرة مؤولة معرفياً ووجدانياً ذات أبعاد فكرية واجتماعية وسياسية.
3. إن الصرخات التي تجسدت في العروض المسرحية والمتسيدة منها خاصة كانت نتيجة الواقع الاجتماعي والسياسي والبيئي والسلطات الدكتاتورية والفوضوية التي جعلت الإنسان يعيش أزمات وتوترات نفسية بذرت فيه العنف والانتقام والتمرد والتسلط وسلب حقوق الآخرين وسعادتهم وتمزيق أمل مستقبلهم.
4. إن توافق شكل الصرخة ودلالاتها في ضوء القراءات الجمعية والعمومية لوصفها كلغة جسمية وصوتية ناتج بفعل برامج حركية فطرية ومكتسبة وتعبيرات عصبية مرتبط ببعض الترسيمات والتعبيرات في جسد ووجه

الإنسان وفعله وردة فعله وهي برامج مبرمجة بشكل فطري في دماغ الإنسان فتكون ملامحها مفسرة وواضحة للعيان لكل أنواع الصرخات.

التوصيات

1. تدريس آلية إنتاج الصرخات المتنوعة وآلية تجسيدها جسدياً وصوتياً ضمن مفردات مادة التمثيل.
2. دعوة المخرجين والمؤلفين المسرحيين إلى تجسيد الصرخات القوية الفعالة التي تحدث ردة فعل المتلقي.

المقترحات

إجراءات دراسة (تأويل دلالات الصرخة وابعادها الفكرية في بنية النص المسرحي)

الهوامش

- (1) سعيد، أبو طالب محمد، علم النفس، بغداد، مطابع التعليم العالي، 1990، ص 42-43.
- (2) الكردي، محمد علي، نظرية الخيال عند جاستون باشلار، مجلة عالم الفكر، مج 11، العدد الثاني، 1980، ص 225.
- (3) اليسوعي، لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 1960، ص 220.
- (4) العايد، أحمد وآخرون، معجم العربي الأساس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم 1989 بيروت، توزيع لاروس، ص 459.
- (5) دوزي، رينهارت، تكلمة المعاجم العربية، ج 4، نقله إلى العربية، محمد سليم النعيمي، الفرات، دار الرشيد للنشر، ص 390-392.
- (6) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، بيروت، دار الكتب اللبناني، ج 1، 1971، ص 84.
- (7) الشرقاوي، محمد انور، التعلم والشخصية، مجلة عالم الفكر، العدد (2) المجلد (13) الكويت، وزارة الإعلام، 1982، ص 31.
- (8) بالمر، أف، آر، علم الدلالة، ترجمة مجيد الماشطة بغداد، مطبعة العمال المركزية، 1985، ص 3.
- (9) حيدر، فريد عوض، فصول في علم الدلالة، القاهرة، مكتبة الآداب، 2005، ص 6.
- (10) غيور، بيار، علم الدلالة، ت: أنطوان أبو زيد، ط 1 بيروت، منشورات عويدات، 1986، ص 19.
- (11) بارت، رولان، مبادئ في علم الدلالة، ت: محمد البكري، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص 68.
- (12) السبكي، محمد عبد اللطيف، محمد محي الدين، المختار في صحاح اللغة، القاهرة، مطبعة الاستقامة 1934، ص 385.
- (13) العايد، أحمد، مصدر سابق، ص 730.

- (14) المصدر نفسه، ص 404.
- (15) الرويلي، ميجان، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000، ص 89.
- (16) المصدر نفسه السابق، ص 89.
- (17) شولر، روبرت، السيماء والتأويل، ترجمة سعيد الغانم، ط1، 1964، ص 245.
- (18) جلال، زياد، مدخل إلى السيماء في المسرح، الأردن، عمان، منشورات وزارة الثقافة، 1992، ص 53.
- (19) الفيروز، آبادي، القاموس المحيط، بيروت، دار العلم للجمي، ج2، ص 335.
- (20) السبكي، محمد عبد اللطيف، وآخر، مصدر سابق، ص 53.
- (21) جلال، زياد، المصدر السابق، ص 24.
- (22) الطواهري، قاسم كاظم، التوظيف اللفظي والدلالي للصوت والإلقاء في خطاب العرض المسرحي، رسالة ماجستير غير منشورة جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2004، ص 12.
- (23) فاخوري، عادل، علم الدلالة عند العرب، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985، ص 5.
- (24) نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ت: نهاد صليحة، القاهرة المؤسسة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1999، ص 17-18.
- (25) نك كاي، المصدر السابق، ص 18.
- (26) رافيندان، س، البنيوية والتفكيك، ت: خالدة حامد، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2002، ص 38.
- (27) نك كاي، المصدر السابق، ص 18-19.
- (28) الرويلي، ميجان، مصدر سابق، ص 108.
- (29) ينظر البازي، المصدر السابق، ص 109.
- (30) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- (31) غزول، فريال جبوري، فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي، مج فصول، م4، ع3، مصر 1994، ص 178.
- (32) رافيندان، س، البنيوية والتفكيك، مصدر سابق، ص 72-73.
- (33) أحمد ابو زيد، النصوص والإشارات قراءة في فكر رولان بارت، مجلة علم الفكر، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، 1980، ص 247.
- (34) بارت، رولان، آفاق التناسلية، المفهوم المنظور، ت: محمد خير البقاعي، الهيئة العامة للكتاب.
- (35) بارت، رولان، هسهسة اللغة، ت: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، ط1، 1999، ص 466.
- (36) البازعي، سعد، مصدر سابق، ص 113.
- (37) الزيت، محمد شوقي، تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2002، ص 189.

- (38) نك كاي، مصدر سابق، ص19-20.
- (39) البازي، مصدر سابق، ص62.
- (40) انشتاين المار هو، البيئوية الظاهرانية، ت عبد الجليل الأردني، مطبعة تانسيفت، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص58.
- (41) زياد جلال، مصدر سابق، ص 24 .
- (42) ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، بيروت: لبنان، 1997، ص 253.
- (43) الرويلي ميجان، مصدر سابق، ص 106-107.
- (44) المصدر نفسه، ص 39.
- (45) المصدر نفسه، ص40.
- (46) جلال زياد، المصدر السابق، ص 41-42.
- (47) المصدر نفسه، ص 42 .
- (48) المصدر نفسه، ص 42-43.
- (49) أبسن، هذيك، بيت الدمية، ترجمة (أحمد النادي، الكويت، سلسلة من المسرح العالمي مطبعة حكومة الكويت) 1990، ص 137.
- (50) هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة الامارات العربية المتحدة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، 2001، ص186.
- (51) باقر، طه، ملحمة كلكامش، بغداد، منشورات وزارة الثقافة، 1980، ص126 .
- (52) المصدر نفسه، ص 127.
- (53) المصدر نفسه، ص145.
- (54) المصدر السابق، ص 147.
- (55) شكسبير، ولیم، يوليوس قيصر، ترجمة غازي جمال، بغداد، مكتبة النهضة، 1983، ط1، ص 87.
- (56) عبد المجيد عبد اللطيف، جدلية تفاعل العنصر الصوتي والعنصر الصوري بين الوظيفة والجمالية، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1997، ص 31.
- (57) جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة عبد المنعم أسماعيل، بيروت المركز الثقافي، ب ت، ص 35-36.
- (58) أرتو أنتوان، المسرح وقريته، ت: سامية أسعد، القاهرة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1973، ص6.
- (59) المصدر نفسه، ص 132.
- (60) أرتو، أنتوان، مصدر سابق، ص73.
- (61) المصدر نفسه ص 75.
- (62) المصدر نفسه، ص 82.

- (63) المصدر نفسه، ص 82.
- (64) المصدر نفسه ص 170 - 171.
- (65) صالح، أحمد زكي، علم النفس التربوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، مطابع الدحوي، 1972، ط 10، ص 77.
- (66) الطريحي، فاهم حسين، حسين ربيع حمادي، مبادئ علم النفس التربوي، بغداد: مكتب أحمد الدباغ للطباعة، 2001، ص 76.
- (67) روتر، جوليان، علم النفس الإكليني، القاهرة، دار الشروق ترجمة عطية محمود، 1989، ص 111.
- (68) صالح، أحمد زكي، مصدر سابق، ص 500.
- (69) المصدر نفسه، ص 498.
- (70) سعيد، أكرم عادل، مصدر سابق، ص 15.
- (71) الطريحي، فاهم، مصدر سابق، ص 80 - 81.
- (72) كمال علي، النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها، ج 2، الأردن، طبع الدار العربية، ط 4، ص 479.
- (73) المصدر نفسه، نفس الصفحة .
- (74) صالح، أحمد زكي، مصدر سابق، ص 145.
- * مسببات الغضب: إهانة، هجوم، اعتداء على الذات الخاصة بقصد جرح كرامتها بالكلام أو الفعل، الهجوم على المعتقدات أو المفاهيم التي لها قيمة ذاتية خاصة، التدخل في الشؤون الذاتية، الكبح القسري لحرية التفكير أو الحركة.
- ** الخوف: هو استجابة طبيعية لمنبه طارئ ومفاجئ وغير متوقع يهدد الذات شدة ومدة بقاءه تعادل شدة خطورة ومدة بقاء مثيرة.
- (75) المصدر نفسه، ص 149.
- (76) كمال علي، النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها، الأردن، طبع الدار العربية، ج 1، 1988، ص 90.
- (77) المصدر نفسه، ص 91.
- (78) المصدر نفسه ص 91-92.
- (79) المصدر نفسه، ص 92.

CONFLICT OF INTERESTS

There are no conflicts of interest

قائمة المصادر

1. القرآن الكريم.
2. ابسن، هنريك، بيت الدمية، ت: أحمد النادي، الكويت- مطبعة حكومة الكويت، 1990.
3. آرتو، انطوان، المسرح وقرينه، ترجمة سامية اسعد، القاهرة: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1973.

4. انشتاين المار هو، البيئوية الظاهرانية، ترجمة عبد الجليل الاردني، الدار البيضاء، مطبعة ناسيقت، ط1، 1999.
5. بارت، رولان، آفاق التناسية، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة العامة للكتاب، 1998.
6. بارت، رولان، مبادئ في علم الدلالة، ترجمة محمد البكري، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
7. بارت، رولان، هسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، سوريا: حلب، مركز الانماء الحضاري، ط1، 1999.
8. بارت رولان، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط2، 1986.
9. باقر، طه، ملحمة كلكامش، بغداد: منشورات وزارة الثقافة، 1980.
10. البازعي، سعد، ميجان الرويلي، دليل الناقد الادبي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط2، 2000.
11. جورج، سافونا، استون الين، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1991.
12. جميل صليبا المعجم الفلسفي، بيروت: دار الكتب اللبناني، ج1، 1984.
13. العايد، أحمد وآخرون، معجم العربي الاساس، بيروت، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1989.
14. غيرو، بيار، علم الدلالة، ترجمة: أنطوان أبو زيد، بيروت: منشورات عويدات، 1986.
15. فاخوري، عادل، علم الدلالة عند العرب، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 1985.
16. فريجة، تودروف، وآخرون، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة عبد القادر غنيمي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000.
17. الفيروز، آبادي، القاموس المحيطة، بيروت: دار العلم للجمي، ج2، ب ت.
18. كمال علي، النفس، انفعالاتها وامراضها وعلاجها، الأردن: الدار العربية، ج1، 1988.
19. كمال علي، النفس، انفعالاتها وامراضها وعلاجها، الاردن: الدار العربية، ج2، 1988.
20. ماري، إلياس، حنان قصب، المعجم المسرحي، بيروت، 1997.
21. مدكور، إبراهيم، المعجم الفلسفي، القاهرة: الهيئة العامة للشؤون في المطابع الأميرية، 1979.
22. الأنصاري، الشيخ إبراهيم، دروس في المنطق، جامعة الكوفة، كلية الفقه الإسلامي، مطبعة النجف، 1999.
23. نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1999.
24. هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، الامارات العربية المتحدة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، 2001.
25. يوسف، عقيل مهدي، نظرات في فن التمثيل، بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1988.
26. اليسوعي، لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، بيروت المطبعة الكاثوليكية، 1960.

ثانياً: المجلات

1. غزول، فريال جبوري، فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي، مجلة فصول، م4، ع4، مصر، 1994.

2. الكردي، محمد علي، نظرية الخيال عند جاستون باشلار، مجلة عالم الفكر، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، 1980.

ثالثاً: الرسائل والأطاريح

1. الظواهري، قاسم كاظم، التوظيف اللفظي والدلالي للصوت والإلقاء في خطاب العرض المسرحي، رسالة ماجستير غير منشورة جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2004.

2. عبد المجيد، عبد اللطيف، جدلية تفاعل العنصر الصوتي والعنصر الصوري بين الوظيفة الجمالية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997.



1995

Journal of the University of Babylon
for Human Sciences